NOTES BIOGRAPHIQUES

SUR

JACOPO DE BARBARI

DIT LE MAITRE AU CADUCÉE

PEINTRE-GRAVEUR VÉNITIEN

PARIS

Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/notesbiographiqu00ephr_0

NOTES BIOGRAPHIQUES

SUR

JACOPO DE BARBARJ

DIT LE MAITRE AU CADUCÉE

Complet de ses sept
gravures Hors-textes

Complet

Tiré à quatre cents exemplaires sur papier vergé
de Hollande.

NOTES BIOGRAPHIQUES

SUR

JACOPO DE BARBARJ

DIT LE MAITRE AU CADUCÉE

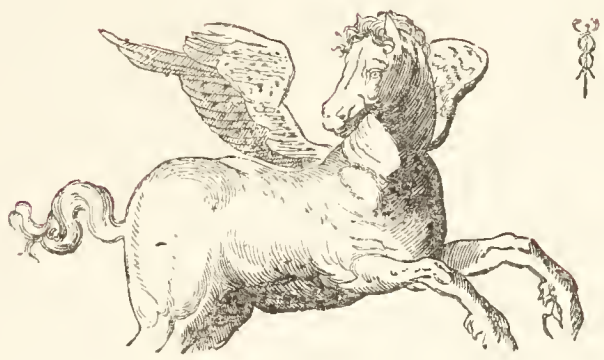
PEINTRE-GRAVEUR VÉNITIEN

DE LA FIN DU XVe SIÈCLE

PAR

CHARLES EPHRUSSI

AVEC SEPT GRAVURES TIRÉES HORS TEXTE



PARIS

IMPRIMERIE DE D. JOUAUST

Rue Saint-Honoré, 338

—

M DCCC LXXVI

Imp. A. Durand Paris

JACOPO DE BARBARJ

I

On s'est assez peu occupé en France d'un des peintres-graveurs vénitiens les plus intéressants de la fin du XVe siècle, Jacopo de Barbarj, dit le maître au Caducée, dont les gravures s'imposent cependant à l'attention des connaisseurs. Sa vie et son œuvre sont encore peu connus. Longtemps on a cru que Jacob Walch et Jacopo de Barbarj étaient deux personnages différents; plusieurs morceaux reconnus aujourd'hui comme étant réellement du maître au Caducée ont été attribués, tantôt à un Jacobus, tantôt à un Jacometto imaginaires. Même incertitude sur la patrie du peintre-graveur; on l'a tour à tour fait naître en Allemagne, en Italie, en Hollande et en

France[1]. Enfin les dates de sa naissance et de sa mort sont encore ignorées. Nous n'avons en France d'autre étude sur Barbarj qu'un très-remarquable travail publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*[2] par son éminent directeur, M. Émile Galichon, qui, d'après des documents nouveaux, a tracé une très-vive physionomie de cet artiste. L'étude de M. Galichon, quoique pleine de détails curieux et inédits, nous paraît cependant discutable sur certains points et incomplète sur d'autres. Nous permettra-t-on ici soit de rectifier, soit d'éclairer quelques-unes de ses énonciations, tout en rendant justice à l'érudition et au goût du savant écrivain qui, le premier, a mis en lumière Jacopo de Barbarj ?

Nous commençons par résumer son travail aussi fidèlement que possible.

M. Galichon constate d'abord que les différents noms de Jacopo di Barberino, Jacques de Barbarj ou Barbaris, Jacometto, Jacobus, Jacques Walch[3], s'appliquent à une seule et même personne née à Venise vers 1450, comme le suppose Morelli[4]. Le témoignage de l'auteur italien semble confirmé par un

---

1. Zanetti, Heinecke, Ottley, Zani, Huber, etc.

2. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XI, p. 311-320 et 445-459, et 2e période, t. VIII, p. 223-230. Ces articles ont été ensuite réunis en une brochure, sous ce titre : *Jacopo de Barbarj*, dit le *maître au Caducée*.

3. Harzen et Passavant avaient déjà prouvé que Jacob Walch est bien le maître au Caducée né, suivant eux, à Nuremberg. Le mot *Walch*, l'équivalent de *Walsch* qui veut dire Italien, est sans doute le surnom que ce peintre reçut pendant son séjour en Allemagne. (Galichon, note 1, p. 312.)

4. *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo* XVI, *scritta da un anonimo di quel tempo, pubblicata da Jacopo Morelli*, p. 19 et 77.

compte de Diégo de Florès, trésorier de Madame Marguerite, au bas duquel se trouve un reçu en langue italienne daté de 1510 et signé « Jacobus de Barbaris » avec le Caducée.

M. Galichon relève les fortes tendances néerlandaises et germaniques de Jacopo, qu'il attribue aux primitifs Vénitiens, si tudesques dans leur manière. « Mais, ajoute-t-il, le sentiment délicat qu'il avait de l'antique et la finesse des attaches de ses figures élégantes révèlent en lui un artiste italien. »

Jacob Walch vivait très-honoré à Venise; il composait des tableaux qui prenaient place dans les plus riches cabinets, à côté des toiles des premiers maîtres, lorsque le comte Philippe de Bourgogne, enfant naturel de Philippe le Bon, vint l'enlever à sa patrie.

Envoyé vers 1505 en qualité de légat auprès de Jules II, le comte fut magnifiquement accueilli par les princes et les cités d'Italie et comblé d'honneurs par le Pape. Il est probable que, retournant dans sa patrie après avoir rempli sa mission, Philippe passa par Venise où il dut rendre visite aux Bembo, dont le père, Bernardo Bembo, avait été en 1472 ambassadeur de la République près de Charles, duc de Bourgogne [1]. Soit qu'il ait rencontré chez eux Jacopo, soit qu'ils lui aient présenté le peintre qui les avait « pourtraicts » dans leur enfance, Philippe, très-versé dans toutes les questions d'art, le vit et l'attacha à sa personne. Avant de gagner la Néerlande, le comte s'arrêta à Nuremberg où le talent de Barbarj excita vivement l'admiration des peintres allemands. Bientôt après le maître au Caducée tint,

1. Muratori (Galichon, 314).

avec Gossart de Mabuse, le premier rang parmi les artistes chargés d'embellir le palais de Philippe à Suytburg[1].

L'érudit biographe ne donne que peu de détails sur les dernières années de Barbarj, que nous perdons de vue jusqu'en 1510, époque à laquelle il figure dans les comptes de Madame Marguerite avec les titres de valet de chambre et de peintre attaché à cette princesse, qui lui fait donner une somme de 76 livres et 6 deniers pour acheter un pourpoint en velours et une robe de drap doublée d'agneau noir[2]. La date exacte de sa mort n'est pas connue; mais elle doit être placée avant l'an 1516, puisque dans l'inventaire que Madame Marguerite dressa de son mobilier à Malines, le 17 juillet de cette même année, il est fait mention des peintures de « feu maître Jacopo de Barbarj[3] ».

Appréciant le talent du maître au Caducée, M. Galichon remarque que, sans être un peintre de premier ordre, il jouit de son vivant d'une grande réputation. Un de ses tableaux, le *Saint Jérôme dans sa cellule*, a passé tantôt pour un Antonello de Messine, tantôt pour un Van Eyck, quelquefois encore pour un Memling. On y retrouve en effet la manière des maîtres flamands, bien que la figure du saint soit dans le style italien; aussi Morelli n'hésite-t-il pas à attribuer cette œuvre à Jacometto.

---

1. Geldenhauer désigne ces deux peintres comme le Zeuxis et l'Apelles de leur temps.

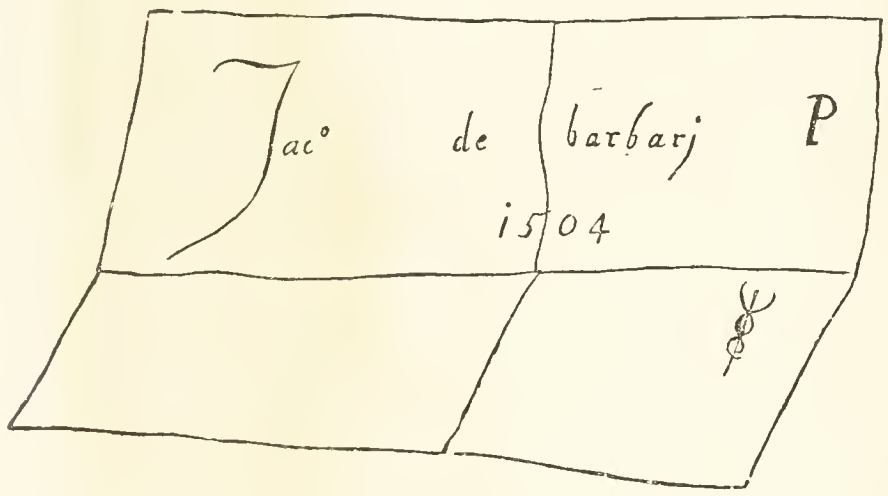
2. Registre aux mandements, ancien ms. 230. (Document communiqué à M. Galichon par M. Houdoy.)

3. Le Glay, *Correspondance de Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche.* — L. de Laborde, *Inventaire des tableaux, livres, joyaux et meubles de Marguerite d'Autriche, fille de Marie de Bourgogne et de Maximilien, empereur d'Allemagne, fait et conclud en la ville d'Anvers, le* XVII *d'avril* MVXXIII.

Imp A Durand, Paris

Héliog^re Amand-Durand

Arrivons avec M. Galichon à deux tableaux importants : l'un, une nature morte, représente une perdrix accrochée à un clou à côté de deux gantelets d'acier avec des doigts en mailles de fer, de deux brassards et d'une fleur ; l'autre est un buste du Christ signé des initiales I. A. D. B. séparées par le Caducée. Cette dernière peinture, traitée, au dire de Heller, dans le goût de Bellini, figure dans la galerie grand-ducale de Weimar. Quant à la nature morte, qui est actuellement dans la galerie d'Augsbourg, elle est peinte avec une vérité, une précision et une finesse telles qu'au premier abord on croirait avoir devant les yeux un chef-d'œuvre de Guillaume van Aelst ou de quelque autre Hollandais. Dans un coin du panneau, sur une feuille de papier pliée suivant la coutume des Vénitiens, on lit :



Derrière ce tableau, sur un second volet, est peinte une tête de femme d'un ton clair, précieusement exécutée. Elle est généralement attribuée à Léonard de Vinci ; on a cru cependant y reconnaître l'école de Van Eyck ; notre auteur se demande si elle ne serait pas de Barbarj.

« Enfin, dit-il, nous possédons dans notre collection une toile de ce maître vénitien, marquée des lettres I. A. F. F, séparées

par le Caducée. Peint sur un taffetas très-fin, semblable à ceux dont se servait Albert Durer pour ses gouaches, ce tableau représente la Sainte Vierge accroupie qui regarde saint Antoine placé à sa gauche. Elle soutient sur ses genoux l'enfant Jésus se retournant vers saint Jean-Baptiste, vêtu de la peau qu'il portait dans le désert. Les deux anachorètes sont figurés à mi-corps, dans un ravin, derrière le monticule sur lequel la Vierge est assise. »

Cette œuvre, la plus importante qui nous reste de Jacopo, caractérise parfaitement sa manière. On y reconnaît l'influence des deux écoles opposées : allemand dans le Saint-Antoine, Barbarj est tout italien dans le Saint-Jean-Baptiste. Cependant c'est le goût italien qui domine.

Passons avec M. Galichon aux gravures. « Considéré comme graveur, Jacopo de Barbarj est un des plus habiles burinistes de son époque. Il a beaucoup étudié les procédés d'Albert Durer et il a su se les approprier sans servilité... Parfois de grandes tailles ondoyantes et parallèles expriment les terrains et rappellent le travail d'Albert Durer dans ses premiers temps. »

Ce que l'on connaît jusqu'à ce jour de l'œuvre de Barbarj comprend vingt-neuf gravures d'un burin très-fin. Un seul bois, le plan de Venise de 1500, peut lui être attribué sans contestation [1]. Les premières épreuves de ces planches sont

---

1. Bartsch lui en attribue deux autres que M. Galichon conteste. Il les croit gravées d'après des compositions de Signorelli ou de son école. Par contre, il classe dans l'œuvre de Barbarj une épreuve de nielle représentant une femme nue, coiffée d'un large chapeau à plume à la manière néerlandaise, se regardant dans un miroir.

souvent imprimées sur des papiers marqués d'une fleur de lis, d'une main avec le bas de la manche, d'une couronne surmontée d'une croix rattachée au diadème par deux arcs, d'une tête de bœuf ou encore d'un P bourguignon. Ces trois dernières marques bien connues par les estampes d'Albert Durer et de Lucas de Leyde, et qu'on rencontre le plus fréquemment dans le papier des gravures de Jacopo, prouvent qu'il séjourna longtemps en Allemagne et dans les Pays-Bas. Les estampes de Barbarj, loin d'avoir toutes le même mérite, indiquent au contraire un talent fort inégal; mais elles montrent la même habileté à manier le burin. Il est impossible de les classer par ordre chronologique. Cependant la nature du travail et les papiers sur lesquels elles sont imprimées portent à croire que le maître ne commença guère à graver que vers 1506, après qu'il eut vu les œuvres d'Albert Durer et pendant son séjour à Nuremberg. Quant aux pièces tirées sur des feuilles marquées de la main ou du P bourguignon, elles peuvent être regardées comme ayant été exécutées dans les Flandres et comme étant les dernières œuvres de Jacopo.

Telle est dans ses traits principaux la substantielle étude de M. Galichon. Elle se résume ainsi :

1° Le maître au Caducée, quoique né à Venise[1], a une manière tudesque due à l'influence des primitifs vénitiens et au séjour de Barbarj en Néerlande et en Allemagne à partir de 1506 environ;

---

1. C'est seulement par une heureuse divination que M. Galichon donne Venise pour patrie à Barbarj; la préface de Durer, que nous citons plus loin, est le seul texte qui lève tous les doutes.

2° Vers 1506, Jacopo suivant le comte Philippe aux Pays-Bas, passe avec lui par Nuremberg, où il voit des estampes d'Albert Durer. C'est alors qu'il commence à s'occuper de gravure sur métal;

3° Il emprunte les procédés du maître de Nuremberg, d'où la similitude entre les gravures de Barbarj et celles des premiers temps de Durer;

4° Les gravures de Jacopo sont tirées sur du papier pareil à celui dont se sert Durer;

5° On remarque une grande inégalité dans la manière et le talent du maître au Caducée.

II

XAMINONS ces conclusions, et recherchons, avec toute la déférence que mérite l'autorité de l'écrivain, ce qu'elles ont de légitime et ce que l'on en peut contester.

Tout d'abord nous reconnaissons, avec M. Galichon et tous les critiques d'art, que la manière tudesque de Barbarj se trahit avec évidence dans ses tableaux et ses gravures; ce qui explique qu'il ait pu être placé au nombre des artistes allemands par les juges les plus autorisés [1]. Mais d'où vient cette manière tudesque? Est-elle due à l'inspiration des primitifs Vénitiens? A quelle époque apparaît-elle dans Barbarj? Enfin, en ce qui concerne les gravures, peut-on l'attribuer à l'influence d'Albert Durer? Il est certain que les primitifs Vénitiens ont fait quelques emprunts aux maîtres de Flandre et d'Allemagne, mais ils ne leur ont pris que ce qui pouvait aider à l'éclosion de leur école. Bien plus, ils se sont si promptement assimilé ces éléments que

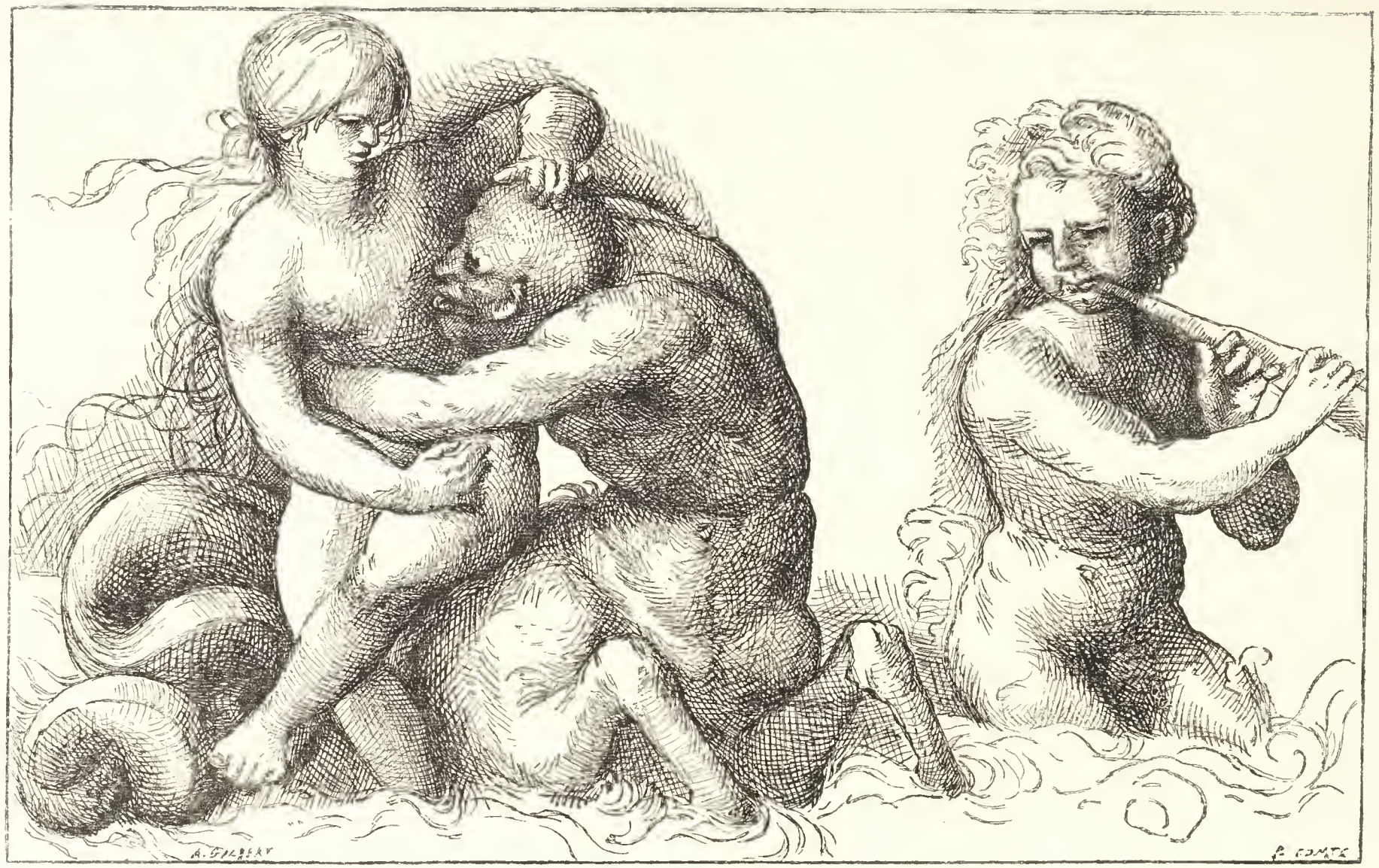
---

1. E. Harzen, *Jacob di Barbarj, Naumann's Archiv. für Zeichn. Kunste*, I, p. 210; Leipzig, 1855. Passavant, *Le Peintre-Graveur*, t. III, p. 134; Leipzig, 1862.

leur germanisme d'emprunt se fond dans leur originalité vénitienne. Aussi sauf Barbarj, il n'est aucun peintre de cette école chez lequel on puisse retrouver une très-forte trace de l'inspiration allemande [1].

---

1. L'art byzantin qui forma l'école vénitienne la tint d'ailleurs sous sa domination exclusive jusqu'au milieu du XIVe siècle. A cette époque, un peintre à demi national, Niccolo Semitecolo, essaye de secouer le joug et produit une œuvre qui trahit l'influence de la manière siennoise (*Couronnement de la Vierge*, 1351, à l'Académie de Venise). Les ombres verdâtres des chairs, la profondeur des tons, la mise en scène générale du sujet, sont byzantines, mais l'expression des têtes rappelle les artistes de Sienne. Le byzantinisme disparaît lentement dans Lorenzo Veneziano (*l'Annonciation et les quatre saints*, de 1371) et Niccolo di Pietro, 1394. C'est seulement vers le milieu du XVe siècle que naît l'école primitive de Venise, proprement dite : ses premières œuvres sorties des ateliers de Murano sont signées de Johannes dit Alamannus et d'Antonio Vivarini. (Voir leurs tableaux d'autel, de 1440-1446, à S. Zaccaria et à l'Académie de Venise.) Si l'on remarque quelque inspiration allemande dans certaines de leurs figures, on reconnaît dans d'autres celle de Gentile da Fabriano qui résida longtemps à Venise; celle-ci se montre surtout dans cette moelleuse carnation qui marque la transition du coloris byzantin à celui de Gio. Bellini. La couleur est chaude, profonde et transparente; les plis des vêtements gardent encore quelque chose de la solennité allemande; mais la conception individuelle est si avancée qu'elle annonce déjà une manière plus indépendante et fait pressentir le grand tableau du musée de Bologne, d'Antonio et Bartolommeo Vivarini, 1450. Les principes des primitifs de Murano se transforment complétement pendant la deuxième moitié du XVe siècle, sous l'influence des peintres padouans et surtout de Mantegna (*la S. Eufemia*, 1454, à Naples). Bartolommeo Vivarini, entre tous, est mantegnesque par l'abondance de ses décors de fleurs et de fruits, par son architecture, et même par l'expression de ses têtes. (Voir, au musée de Naples, *la Vierge et les quatre saints* de 1465, et à l'Académie de Venise, le tableau d'autel de 1464.) Les figures de Luigi Vivarini ont un charme et une noblesse qu'elles doivent en partie à Bellini (les deux saints du musée de Naples, 1485). Enfin, Crivelli se rattache à cette école (*la Madone trônant*, 1482, au musée Brera). Là finissent les primitifs, et aucune trace de l'art allemand ne se retrouve plus dans les Bellini qui, devenus complétement indépendants, forment la grande école vénitienne d'où sortiront, au commencement du XVIe siècle, les chefs-d'œuvre de Gio. Bellini, de Carpaccio, du Giorgione et du Titien. (Voir J. Burckhardt, *Der Cicerone; Eine Ainleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, p. 828 et 829. Leipzig, 1869.)


A. GILBERT
P. COMTE

Supposons cependant, ce qui est le comble de l'invraisemblance, que, dépouillant sa nature italienne, il n'ait emprunté à ses compatriotes que le côté allemand de leur art; cette influence suffirait-elle à expliquer ce tableau de 1504, si profondément germanique qu'on pourrait l'attribuer, au dire de M. Galichon lui-même, à Guillaume van Aelst ou à quelque autre peintre de la même école? Nous ne le pensons pas; il faut chercher l'explication du caractère allemand de cette œuvre ailleurs que dans l'imitation des primitifs Vénitiens. Du reste, cette manière de Barbarj remonte plus haut que 1504. Le fameux plan de Venise[1], daté de 1500, est conçu dans un esprit si tudesque qu'il a longtemps passé en Italie pour une œuvre d'Albert Durer[2]. Nous

---

1. Ce plan est gravé sur bois. Haut. 2 m. 83 mill.; Larg. 1 m. 36 mill. Six morceaux presque d'égales dimensions forment l'ensemble de l'œuvre. Il en existe trois états, plus quatre épreuves fort mauvaises tirées à la main, en 1838. — Ce fut un négociant de Nuremberg établi à Venise, Antoine Kolb, le protecteur du talent de Barbarj, qui publia cette estampe à ses frais Pour obtenir l'autorisation de vendre et de débiter ce plan sans entraves dans tous les États de la République, Antoine Kolb adressa à la Seigneurie une supplique dans laquelle il faisait ressortir les difficultés qu'il avait eues à vaincre, soit pour avoir un dessin exact, soit par suite de la dimension de l'estampe et du papier, soit à cause de l'art nouveau d'imprimer des planches si considérables. Ces travaux, entrepris à la gloire et en l'honneur de la ville de Venise, n'ont pas coûté, dit-il dans sa demande, moins de trois années de soins et de dépenses; aussi ce plan, malgré son utilité incontestable, ne pouvait-il point se vendre, selon son dire, moins de trois florins d'or. L'autorisation qu'il demandait lui fut accordée le 30 octobre 1500, avec un privilége faisant défense de contrefaire cet ouvrage pendant quatre années. (Galichon, p. 456. — Cicogna, *Iscrizioni veneziane*, IV, p. 647, 699, 751.) — Passavant (*Le Peintre-Graveur*, t. III, 142), en expliquant cette vue de Venise, dit : « L'exécution, avec des hachures très-serrées et se croisant dans plusieurs directions, s'éloigne beaucoup de la manière usuelle des gravures sur bois vénitiennes de cette époque et montre, à côté de beaucoup de soin, un aspect pittoresque qui nous fait juger que l'artiste l'a conduite de sa propre main. »

2. Cicogna, *Isc. venez.*

croyons même que ces tendances de Jacopo doivent être bien antérieures à cette dernière date, et nous allons produire, à l'appui de cette assertion, un document important qui a échappé à l'attention de tous ceux qui se sont jusqu'ici occupés du maître au Caducée.

Dans un des nombreux projets de préface qu'il composa pour son *Traité des proportions du corps humain* [1], Durer s'exprime dans les termes suivants que nous traduisons littéralement : « Beaucoup de gens pourraient me blâmer d'avoir entrepris « une œuvre de ce genre, moi si ignorant, et ils n'auraient pas « tort. Moi-même, j'aurais mieux aimé entendre ou lire sur ces « matières un homme illustre et savant que de traiter un pareil « sujet, sans avoir la science nécessaire. Mais je n'ai jamais « trouvé personne qui ait rien écrit sur les mesures du corps hu- « main, excepté un auteur du nom de Jacobus, né à Venise [2], « peintre gracieux. Il me fit voir un homme et une femme des- « sinés d'après certaines mesures; à cette époque il m'eût été « moins à cœur de voir un royaume inconnu que de connaître « ses théories. Et si je les connaissais, je les ferais imprimer en « son honneur, dans l'intérêt de tous. Mais j'étais alors très- « jeune et je n'avais jamais entendu parler de ces choses-là. « Cependant comme l'art m'a toujours été bien cher, je me

---

1. Durer a fait un grand nombre de projets de la préface de son *Traité des proportions*, dédié à Pirkheimer. Il y a quatre de ces projets à la Bibliothèque de Dresde ; le fragment que nous citons est emprunté au manuscrit du British Museum. La préface définitive qui se trouve en tête du livre est datée de 1528. (Heller, Zahn, Campe et Thausing.)

2. Ces mots « né à Venise » ne laissent plus aucun doute, comme nous le faisons remarquer plus haut, sur la patrie du maître au Caducée.

« mis dans l'esprit d'arriver à un semblable résultat. Le dit « Jacobus ne voulut pas m'expliquer bien clairement son sys- « tème, ce que je remarquai aisément. Alors je pris mes propres « œuvres, je les plaçai devant moi et je me mis à lire Vitruve, « qui a un peu écrit sur les mesures du corps humain. C'est « donc dans ces deux auteurs que j'ai pris mon point de départ, « et comme j'en avais formé le projet, je poursuivis mes recher- « ches jour par jour [1]. »

A quelle époque a été écrit ce fragment? Les mots « j'étais alors très-jeune » ne fournissent pas d'indication précise; mais la fin de la phrase « je n'avais jamais entendu parler de ces choses-là » nous permet de fixer la date de ce passage, si nous la rapprochons d'un autre document de Durer, qui se trouve dans la collection de ses dessins réunis à l'Albertina de Vienne. Il s'agit d'une figure de femme faite au trait, d'après des divisions géométriques; le fond est couvert de hachures vertes; au dos de la feuille la figure est reproduite avec les divisions. Sur une page in-folio jointe au dessin, on lit une explication longue de quarante-quatre lignes, écrite de la main même de l'artiste et portant la date de 1500 [2]. M. Hausmann, dont les savantes recherches nous fournissent ce document si précieux pour notre démonstration, remarque que c'est là une des premières pensées du grand travail qui occupa Durer pendant toute sa vie.

---

1. Zahn, *Autographes d'Albert Durer, conservés au Musée Britannique, Jahrbucher für Kunstwissenschaft*. Erster Jahrgang. Heft, I, p. 14. Leipzig, 1868.

2. B. Hausmann, *Albrecht Durer's Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte und Zeichuungen unter besonderer Berucksichtigung der daran verwandten Papiere und deren Wasserzeichen*, p. 112, n. 158. Hannover, 1861.

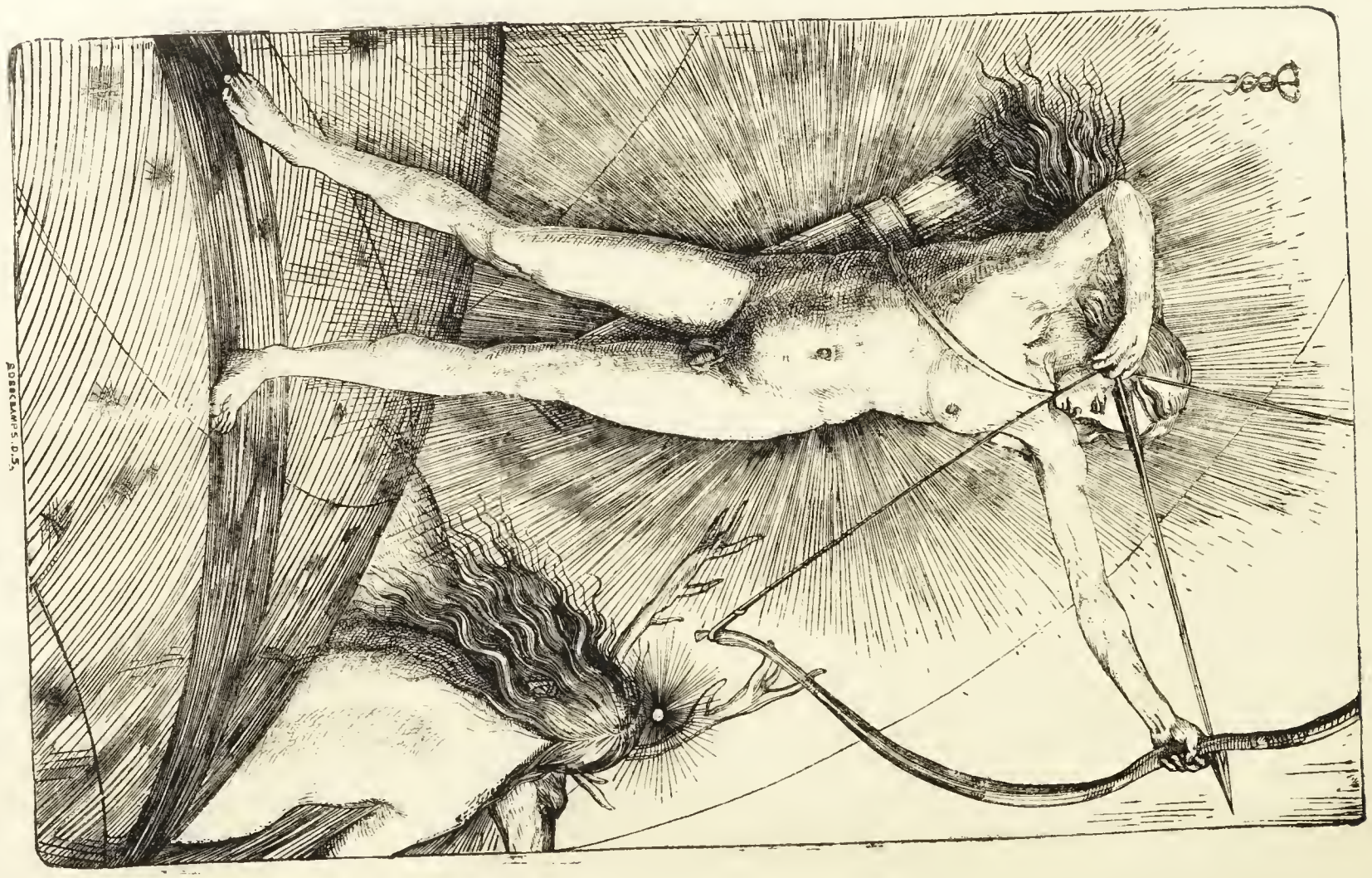
Nous savons donc, d'une manière indubitable, que le fragment de préface que nous venons de citer a été écrit au plus tard en 1500 et que la rencontre de Durer avec Barbarj avait eu lieu avant cette époque. Peut-on assigner à cette entrevue une date précise? Nous allons essayer de le faire. Tous les auteurs s'accordent à affirmer que Barbarj a séjourné à Nuremberg; quelques-uns même l'y font naître, mais à tort. Aucun cependant n'indique l'époque de ce séjour, si ce n'est M. Galichon qui le place en l'année 1506. Nous croyons que ce voyage à Nuremberg dut avoir lieu avant 1495.

Voici nos raisons : les papiers de famille de Durer [1] établissent qu'à la suite d'une pérégrination entreprise en 1490 (11 avril) à travers l'Allemagne, et dont nous pouvons suivre les traces [2], il revint à Nuremberg le 17 mai 1494, et ne quitta plus cette ville jusqu'à son voyage de Venise, vers 1506. C'est donc entre 1494 et 1500 qu'il vit Jacopo. D'autre part, nous savons que le maître au Caducée consacra dans sa ville natale, sans interruption, trois années de sa vie (de 1498 jusqu'à la fin de 1500) à sa

---

1. Campe, *Reliquien*, Thausing, *Durer's Briefe, Tagebücher und Reime*, p. 74. Vienne, 1872. Ce document se trouve à la bibliothèque de la ville, à Nuremberg.

2. Neudœrffer, dans son *Gedenkbüchlein* de 1546, raconte d'après Christ. Scheurl (*Comment. de vita et obitu Ant. Kressi T. v. D.* Norimb., 1515, in-4°, réimprimé dans les œuvres de Pirkheimer. Francfort, 1618, in-fol.), que Durer commença en 1490 un voyage à travers l'Allemagne; qu'il vit, à Colmar, les orfévres Gaspard et Paul, le peintre Louis, et à Bâle, en 1492, l'orfévre Georges, tous les quatre frères de Martin Schœn, et qu'il fut amicalement accueilli et hébergé par eux. M. Eye, dans son *Leben und wirken Albrecht Durers*, mentionne des peintures faites par ce maître en 1494, lorsqu'il passa par Strasbourg pour rentrer à Nuremberg.


ADOBECHAMPS. D.S.

fameuse gravure du plan de Venise[1]. Ses rapports avec Durer doivent donc se placer entre 1494 et 1498.

Enfin pour préciser la date que nous recherchons, citons un passage d'une lettre de Durer à Pirkheimer, du 7 février 1506[2]. Après s'être félicité des compliments que lui ont faits Jean Bellin et plusieurs personnes considérables de Venise, Durer ajoute : « Ce qui me plaisait, il y a onze ans, ne me plaît « plus du tout à présent; le changement est tel que, si je n'en « étais témoin, je ne voudrais pas y croire. » Et aussitôt après, comme pour faire comprendre de quelles œuvres il veut parler : « Il y a, dit-il, ici des peintres bien supérieurs au maître Jacob de « là-bas; mais Antoine Kolb jurerait qu'il n'y a pas au monde « de meilleur peintre que Jacob. Ici on se moque de lui et on « dit que s'il était si bon peintre, il ne serait pas parti, etc. »

Ces quelques lignes ont été très-diversement commentées; quant à nous, il nous paraît qu'elles se rapportent certainement à Barbarj. Analysons-les avec quelque attention. Durer parle d'abord d'une admiration qu'il a ressentie il y a onze ans, et dont il s'étonne lui-même aujourd'hui; puis, immédiatement, il affirme qu'on trouve à Venise beaucoup d'artistes qui ont plus de talent que maître Jacob; il raille Antoine Kolb pour lequel celui-ci est toujours resté le meilleur peintre du monde, et il termine en disant qu'au jugement des Vénitiens, si Barbarj était si bon peintre, il resterait dans sa patrie. La fin de ce passage n'indique-t-elle pas que les premières lignes visent le maître au

1. Voir note de la page 11.

2. Lettre 2, de Durer à Pirkheimer, conservée à la bibliothèque de la ville, à Nuremberg.

Caducée? Par suite, puisque cette admiration de Durer est de onze ans antérieure à sa lettre, la date de ses premières relations avec Barbarj se trouve nécessairement fixée à la fin de 1494 ou à 1495. Jacopo a pu et même dû séjourner à Nuremberg avant cette époque [1]; mais c'est vers 1495 qu'a eu lieu l'entrevue signalée dans la préface que nous avons citée, entrevue qui produisit sur Durer une si vive impression. Mais, dira-t-on, comment ces allures si dédaigneuses ont-elles remplacé l'ancien enthousiasme de Durer pour Barbarj? Ce changement est expliqué tout naturellement par l'évolution qui venait de s'opérer dans l'école vénitienne.

L'art primitif des Vivarini et même le grand style archaïque de Mantegna avaient cédé la place à l'art plus libre et plus moderne de Gio. Bellini, du Giorgione et du Titien, qui exerçaient une influence souveraine sur les tendances des peintres vénitiens d'alors. Durer, tout en conservant son originalité, subit un instant cette influence, comme le prouve le tableau de la galerie Barberini à Rome, de 1506, représentant le Christ au milieu des docteurs, peint en demi-figures dans la manière des Vénitiens contemporains [2]. Durer qui, au temps où il écrivit sa lettre à Pirkheimer, pouvait contempler tous les jours les chefs-d'œuvre

---

1. C'est alors que, d'après le double témoignage de Neudœrffer, le Vasari de Nuremberg (*Gedenkbüchlein beruhmter Kunstler und Werkleute*. Nuremberg 1546), et de Doppelmayer (*Histor. Nachrichten v. d. Nurnberg. Mathem. ü Kunstlern*. Nuremberg, 1730), Jacopo eut pour élève Hans Kulmbach qui, plus tard, travailla dans l'atelier de Durer.

2. Durer parle de ce « Quadro » dans la huitième lettre qu'il adresse de Venise à son ami Pirkheimer, le 23 septembre 1506. Cet autographe est conservé au British Museum.

de Bellini, devait se repentir un peu de son admiration juvénile pour l'archaïsme mantegnesque de Barbarj.

L'influence de Mantegna sur Jacopo va nous servir à expliquer la similitude que la critique d'art a toujours remarquée entre le maître au Caducée et Albert Durer. On connaît la manière de Mantegna. Fervent admirateur de l'antique, plein de fougue et d'inspiration de premier jet, vigoureux jusqu'à la rudesse, dessinateur d'une hardiesse incomparable, Mantegna domine de la hauteur de son génie tout un groupe de peintres, imitateurs fidèles, parfois serviles, de son art. Barbarj fut de ce nombre. Lorsqu'arrivant à Nuremberg vers la fin du XVe siècle, il révéla aux Allemands cet art mantegnesque inspiré de l'antique, qui leur était encore tout à fait inconnu, on devine quels horizons nouveaux s'ouvrirent devant l'imagination de Durer. Il se trouve en présence de conceptions toutes nouvelles pour lui, il s'en empare, il imite Mantegna à travers Barbarj. De là, la ressemblance entre Jacopo et le maître de Nuremberg dans ses premières œuvres. Contrairement à l'opinion de M. Galichon, ce n'est point Barbarj qui imite Durer avec ou sans servilité, mais Durer qui s'inspire de Barbarj, ou plutôt de ce que Barbarj lui-même a pris chez le maître padouan[1].

Cependant il est impossible de méconnaître la similitude des procédés dans les gravures des premiers temps de Durer, et dans quelques-unes de celles du maître au Caducée. Faut-il attribuer cette ressemblance à l'influence de Durer? Doit-on

1. Durer nous a laissé des fragments de compositions copiés sur des gravures de cette école (Voir l'Albertina de Vienne), entre autres le *Combat des Tritons* et la *Bacchanale* de 1494, reproductions exactes de Mantegna.

croire, avec M. Galichon, que Barbarj n'a pas gravé sur métal avant 1506? Nous avons vu que le plan de Venise, exécuté de 1498 à 1500, trahit déjà l'imitation allemande. D'autre part, et cette contradiction a lieu d'étonner, M. Galichon constate avec raison que certaines œuvres de Jacopo ressemblent, par l'analogie des procédés, à celles des premiers temps de Durer, et il n'en affirme pas moins que Barbarj n'a dû graver sur métal qu'en 1506 ou plus tard; il invoque à l'appui de cette opinion, outre cette analogie des procédés, l'identité du papier dont se servaient les deux maîtres. Mais n'est-il pas étrange qu'un artiste de la valeur de Barbarj, déjà auteur d'œuvres très-estimées, admiré, nous dit M. Galichon, à Nuremberg non moins qu'à Venise, ait pu chercher son inspiration dans les gravures les plus imparfaites de Durer, alors que l'Italie lui offrait les meilleurs modèles[1], et que Durer lui-même avait produit quelques-unes de ses œuvres les plus remarquables ? Pourquoi en 1506 Barbarj aurait-il imité précisément les morceaux les moins appréciés de Durer, ceux qui sont antérieurs à l'année 1500? Est-il supposable, en outre, qu'un artiste connu de ses contemporains par le plan de Venise ait pu résister au courant de son époque et ne pas aborder la gravure sur métal aux jours où elle était en honneur dans toutes les écoles italiennes ? Toutes ces inconséquences disparaissent dès que l'on a prouvé, comme nous croyons l'avoir fait, que Barbarj est allé à Nuremberg avant 1495. On s'explique alors aisément et la manière allemande

1. Les estampes de Baccio Baldini, Antonio del Pollajuolo, Andrea Mantegna, Francia, pour ne citer que les chefs d'école.

de Barbarj, et la parenté entre ses procédés et ceux de Durer à ses débuts dans la gravure[1].

Ce n'est point que le premier de ces deux maîtres ait imité le second : tous deux ont puisé à un enseignement commun.

N'y avait-il pas alors à Nuremberg le grand atelier de Michel Wolgemut[2], où Durer et beaucoup de ses compatriotes avaient appris les éléments de l'art? Ne connaissait-on pas déjà les belles gravures sur métal de Martin Schœngauer (1450-1460) ainsi que celles de ses frères et de ses élèves? Des burinistes tels que Veit Stoss, Glockenton de Nuremberg et Wenceslas d'Olmutz n'avaient-ils pas précédé Durer? C'est dans leurs œuvres que ce dernier et Barbarj (lors de son séjour à Nuremberg en 1495) ont dû prendre leurs premières notions de gravure[3].

L'identité même des papiers employés par les deux artistes

---

1. Qu'on songe d'ailleurs à la grande différence d'âge entre Barbarj et Durer. L'un est né avant 1450, l'autre en 1471. Barbarj était donc l'aîné de Durer d'au moins vingt et un ans ou plus encore, si l'on se reporte à un curieux document en date du 1er mars 1511, un mandement de Marguerite, régente des Pays-Bas, où il est dit : « En considération des bons, agréables et continuels « services que notre bien-aimé painctre, Jacques de Barbaris, nous a par ci de- « vant fait au dit estat de peintre et autrement, considérant sa débilisation et « vieillesse, qu'il n'a de nous aucuns gaiges et afin mesmement qu'il ait désor- « mais mieux de quoy vivre et soy entretenir en notre service le demeurant de « ses anciens jours, avons octroyé prendre et avoir de nous la somme de cent « livres de pension par chacun an. » (Galichon, *Gazette des Beaux-Arts*, 1873, p. 229.) Les termes de ce document, et surtout les mots *débilisation* et *vieillesse*, laissent croire que Barbarj, en 1511, devait avoir plus de soixante et un ans.

2. Nous nous proposons d'étudier prochainement l'importance du rôle de Wolgemut à la fin du XVe siècle, et d'établir que cet artiste a gravé sur métal.

3. Une étude approfondie de certaines gravures de Barbarj et de celles de la première manière de Durer, prouve clairement que ces deux maîtres ont surtout étudié à cette époque Martin Schœngauer.

confirme notre raisonnement. Si l'on examine en effet les différentes marques de papiers familières à Durer, on y trouve un certain ordre chronologique qui pourrait aider à classer, d'après les mêmes indices, les œuvres de Jacopo[1]. On distingue nettement trois périodes dans les gravures de Durer :

1° Gravures antérieures à la fin de 1505, date de son départ pour Venise.

2° Gravures de 1507 à 1520, depuis son retour de Venise jusqu'à son départ pour les Pays-Bas;

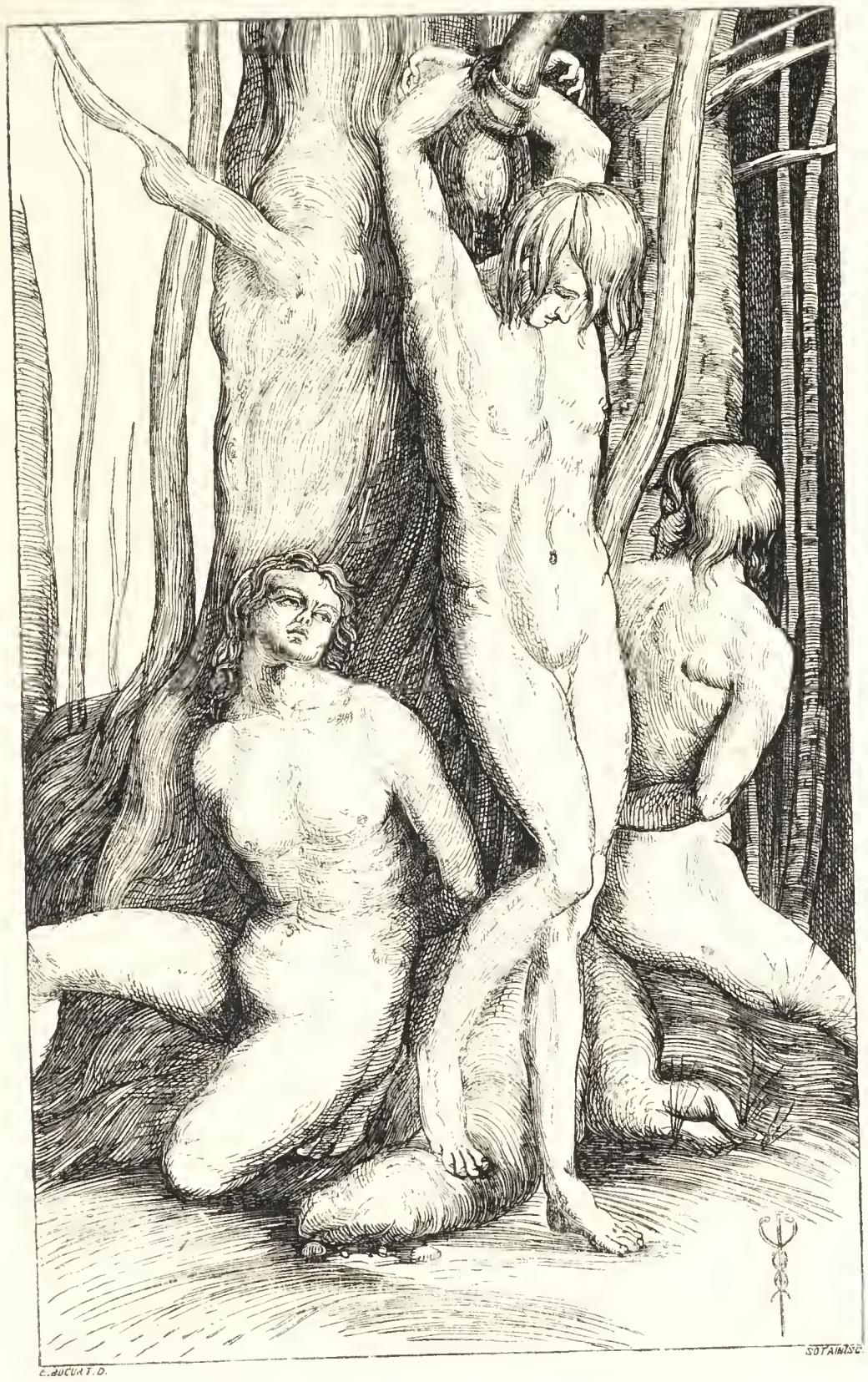
3° Gravures de 1521 à 1528, depuis son retour des Pays-Bas jusqu'à sa mort.

Nous n'avons à nous occuper ici que de la première période. Les papiers le plus fréquemment employés par le maître allemand avant 1505 sont marqués (nous ne parlons que des premiers états de ses gravures) de la tête de bœuf, puis du P bourguignon et en dernier lieu de la couronne[2]. Or, ces marques sont précisément celles que l'on trouve le plus souvent dans les estampes de Barbarj. La comparaison des papiers contribue

---

1. Nous aurions voulu essayer ce classement. Mais, à notre grand regret, les estampes de Barbarj qui se trouvent à la Bibliothèque nationale ont été montées uniformément sur des feuilles de papier, de sorte qu'il est impossible d'étudier aucunement le tissu et les marques des papiers originaux.

2. Voir les gravures antérieures à 1495 : *Le Violent*, B. 92. *Les Offres d'amour*, B. 93. *La Sainte Famille au papillon*, B. 44. *L'Assemblée des gens de guerre*, B. 88. *L'Enfant prodigue*, B. 28. *La Petite Fortune*, B. 78. *Sainte Geneviève*, B. 63. *Saint Jérôme en pénitence*, B. 61. *La Vierge aux cheveux longs, liés avec une bandelette*, B. 30. *L'Hôte et la Cuisinière*, B. 84, etc., etc., tirés sur du papier à la tête de bœuf et quelquefois au P. bourguignon. Le 93 B. et d'autres sont tirés : 1er état, tête de bœuf; 2e, P.; 3e, la couronne. (Voir Retberg, *Kupferstiche Holzchnitte, Ein Kritisches Verzeichniss*, p. 9. Munich, 1871.)


E. DUCURT. D.
SOTAIN SC.

donc à prouver que Barbarj a gravé sur métal avant 1506, et non pas seulement depuis cette époque, comme le dit M. Galichon.

Il nous reste à démontrer que le maître au Caducée n'a pas accompagné, dans l'année 1506, le comte Philippe en Néerlande, et que rien ne prouve qu'il ait passé à cette date par Nuremberg. Noviomagus, le biographe du comte Philippe, nous raconte en ces termes le voyage de ce prince en Italie. Après la mort du roi Philippe d'Espagne, dit le Beau, et après les siéges de Waveningen et de Venlo, au moment où le comte Philippe, fils naturel de Philippe de Bourgogne, voulut renoncer complétement au service militaire pour s'adonner à ses goûts artistiques, il fut obligé de se mettre à la disposition de l'empereur Maximilien, qui le chargea d'une mission diplomatique à Rome auprès du pape Jules II [1]. Or, Philippe le Beau n'était mort qu'en septembre 1506, et Jules II resta hors de Rome depuis l'automne de 1506 jusqu'au printemps de 1507. D'un autre côté, la lettre de Durer du 17 février 1506 nous apprend qu'à cette époque, Jacopo était déjà parti pour la Néerlande. Enfin, Noviomagus dit encore que Barbarj fut appelé auprès du comte Philippe et que son voyage fut l'occasion de grandes dépenses [2]. De ce rapprochement de dates, il résulte que Barbarj n'accompagna point le comte en Néerlande, et que, par suite, son passage et son séjour à Nuremberg en 1506 ne sont que de pures hypothèses.

---

1. G. Noviomagus (Geldenhauer), *Vita Philippi Burgundi Ep. Ultraj. in Freher, Rerum. Germ.* III, 184.

2. Voir Hermann Grimm, *Uber Kunstler und Kunstwerke.* Erster Jahrgang, p. 143. Berlin, 1865.

Notre examen des conclusions de M. Galichon est terminé. Sans avoir voulu rabaisser le mérite de l'étude qu'il a consacrée à Jacopo, nous croyons avoir démontré qu'il s'est mépris en quelques points. Le fragment de préface de Durer qui a servi de base à notre argumentation, sa lettre du 7 février 1506, l'examen des papiers employés par les deux maîtres, enfin le rapprochement minutieux de quelques dates, nous ont amené aux conclusions suivantes qui complètent et rectifient le travail de notre devancier :

1° Il est maintenant certain que Venise est bien le lieu de naissance du maître au Caducée ;

2° Barbarj a dû séjourner à Nuremberg et y voir Durer avant 1495 ;

3° La similitude entre ces deux artistes provient non de l'imitation de l'un par l'autre, mais d'une source commune d'enseignement ;

4° Rien ne prouve que Jacopo ait passé par Nuremberg en 1506.

Certes, après cette démonstration, il reste encore plus d'un point à éclaircir dans la longue carrière de Barbarj ; notre seule ambition a été de fournir, en les commentant, quelques nouveaux documents pour une biographie du maître au Caducée qui n'a pas encore été faite.

Un dernier mot : il n'y a plus lieu maintenant de s'étonner de l'inégalité que M. Galichon a remarquée dans la manière et le talent de Jacopo. Soumis à des influences diverses et parfois si contraires, tour à tour mantegnesque, imitateur des Allemands et disciple de Bellini, point doué de ce puissant tempérament

qui permet à l'artiste d'imprimer à tous ses emprunts une vraie marque d'originalité, prenant un peu partout dans ses voyages ce qui se trouvait à la portée de son talent, Jacopo de Barbarj, malgré la valeur réelle de son œuvre, n'eut jamais une manière absolument personnelle; il fut inégal et devait l'être comme tous les artistes, quelque habiles qu'ils soient, qui vivent moins de leur fonds que du fonds d'autrui, qui ont plus d'aptitude à l'imitation savante que de vigueur créatrice, plus d'expérience que d'inspiration, plus de talent que de génie.

Ces notes biographiques étaient écrites lorsqu'un hasard heureux a mis sous nos yeux une œuvre de Barbarj inconnue jusqu'ici.

On savait que le maître au Caducée, comme beaucoup d'artistes italiens de son temps, avait réussi dans plus d'un genre; qu'il avait été à la fois peintre, graveur, nielleur et miniaturiste; on apprendra aujourd'hui qu'il a été de plus sculpteur, et sculpteur de mérite.

La gravure à l'eau-forte qui accompagne ce travail reproduit fidèlement un bas-relief en bronze de Jacopo de Barbarj.

Nous devons la communication de cette pièce importante à l'obligeance de M. Gustave Dreyfus, possesseur d'une précieuse collection où les amateurs de l'art italien du XVe siècle puisent les plus utiles enseignements.

Barbarj a emprunté le sujet de ce curieux bas-relief au quatrième livre des *Géorgiques* de Virgile. Il représente Orphée et Eurydice, à l'instant précis où le chantre de Thrace, ramenant des Enfers celle qui lui est rendue, se retourne vers elle et va la perdre pour toujours. Le paysage est à peine indiqué : une caverne à la sortie du Tartare; un rocher qui la surplombe et s'élève jusqu'au bord supérieur du côté gauche de la plaque, en formant une sorte de voûte au-dessus de la tête d'Eurydice; dans le bas quelques plis de terrain. Le sculpteur traduit avec

ALBERTVS
DVRER
NORICVS
FACIEBAT
A. 1504

E. LeRat sc.

une remarquable fidélité la touchante élégie du poëte. Dans Jacopo comme dans Virgile, Orphée arrivé avec Eurydice aux portes du jour, *jam luce sub ipsa,* ne peut résister à son amour; il s'arrête; il retourne la tête, *respexit;* il revoit un instant celle qu'il aime, mais elle lui est ravie à jamais. Dans Jacopo comme dans Virgile, l'amante plaintive tend pour la dernière fois vers son époux une main désolée :

Invalidasque tibi tendens, heu ! non tua, palmas !

Le pacte conclu avec le cruel Pluton est rompu sans retour; un grand bruit a retenti trois fois dans les profondeurs de l'Averne. Déjà l'implacable destin rappelle Eurydice aux Enfers; déjà le sommeil de la mort enveloppe ses yeux. « Adieu, s'écrie-t-elle, Orphée ! Adieu pour toujours ! »

Le corps svelte et gracieux d'Orphée, sa tête fine, bien posée sur un cou délicat, élégamment rejetée en arrière, le violon [1] appuyé avec grâce sur la cuisse gauche, le mouvement naïf et simple de la main qui tient l'archet, la finesse des attaches des pieds et des mains, tout dans cette figure est essentiellement italien. Eurydice rappelle plutôt le type allemand; sa tête, empreinte d'un sentiment de doux reproche et de mélancolique résignation plutôt que de désolation et d'effroi, repose sur un cou assez court qu'on dirait germanique; les épaules un peu fortes, tombantes, l'épaisseur générale du corps et les attaches lourdes trahissent la même origine. Les cheveux flottent épars; une écharpe pendante sur une main et retenue par l'autre se joue autour des

1. Jacopo, comme Raphaël et beaucoup d'autres, a substitué un violon à la lyre virgilienne.

hanches; le bras droit tombe gracieusement le long du corps; la main gauche ouverte, étendue vers l'imprudent Orphée, exprime d'éloquents regrets :

..... Quis et me, inquit, miseram, et te perdidit, Orpheu ?

Les deux personnages, abstraction faite de la différence naturelle de proportions entre l'homme et la femme, présentent une inégalité de dimension trop accusée peut-être, mais motivée. Orphée, placé sur le devant, domine naturellement d'assez haut Eurydice reculée sur le second plan. La perspective linéaire et aérienne n'en est pas moins d'une justesse et d'une précision irréprochables. Malgré le relief peu saillant des deux figures, Barbarj a traité les modelés avec une rare délicatesse et donné au moindre détail un soin minutieux; et ce mérite de difficulté vaincue semble prouver que cette œuvre de sculpture n'est ni la première ni la seule de Jacopo.

L'authenticité est incontestable : la matière même du bronze révèle une origine vénitienne ou padouane, ainsi que la fonte, la couleur et la patine; la plaque de forme rectangulaire a 19 centimètres de hauteur sur 14 1/2 de largeur. A l'extrémité supérieure à droite se trouve la signature ordinaire de Barbarj, le Caducée. Cette épreuve ne fût-elle pas signée, on y retrouverait la manière favorite de notre artiste dans l'aspect général de la composition, dans le mélange de l'inspiration italienne et de l'influence allemande, enfin dans le type des deux figures. L'une d'elles, celle d'Orphée, évoque impérieusement le souvenir de ses *Suppliciés* et surtout de son *Apollon et Diane*, l'autre fait songer à la petite figure de la *Femme au*

miroir. A tous ces signes, il est impossible de ne pas reconnaître, sans l'ombre d'un doute, la main habile et délicate du maître au Caducée.

Durer s'est-il souvenu de cet élégant Orphée dans sa gravure d'*Adam et Ève?* Il y a une analogie frappante entre les deux œuvres; le lecteur en peut juger; elles se ressemblent sinon par la composition, du moins par l'attitude et le style des figures. N'est-ce pas là une confirmation de ce que nous avons dit sur les tendances semi-italiennes, semi-germaniques du maître au Caducée dans son œuvre entier et de Durer dans certains morceaux de sa jeunesse?

Ce bronze inédit nous montre la manière de Jacopo sous son meilleur jour. Il appartient à un art élevé, exempt des défauts ordinaires du maître, qui n'a pas toujours évité le grotesque et le grimaçant. Pour que l'on puisse apprécier les différentes expressions de ce talent inégal, nous rassemblons ici les plus importants spécimens de son œuvre gravé et nous donnons, en même temps qu'*Orphée* et *Eurydice,* les fac-simile réduits du *Grand Sacrifice à Priape*, du *Saint Sébastien*, du *Pégase,* de la *Femme au miroir*[1] et des *Suppliciés*, ainsi que deux dessins du maître, *Apollon et Diane* et *le Combat des Tritons*.

---

1. Voir pour la description de ces œuvres l'étude de M. Galichon, *Gazette des Beaux-Arts,* 1re période, t. XI, p. 451, n° 21; p. 449, n° 9; p. 450, n° 15, et 2e période, t. XIII, p. 224.

FIN.

GRAVURES

Pages.

1° LE GRAND SACRIFICE A PRIAPE. 1

2° SAINT SÉBASTIEN. 5

3° COMBAT DES TRITONS. 10

4° APOLLON ET DIANE. 15

5° LES SUPPLICIÉS. 20

6° ADAM ET ÈVE. 24

7° ORPHÉE ET EURYDICE. 25

404

gretagmacbeth
Mini ColorChecker Pro 50111
GretagMacbeth LLC
Munsell Color Services
Tel: 845 565 7660 Fax: 845 561 0267
www.gretagmacbeth.com

50111

Lon

OCCVPA PORTVM
IOV AVST